„MORBUL GARBITEI”

INFLUENȚA MODELELOR HOLLYWOODIENE ÎN MODA BUCUREȘTIULUI INTERBELIC

SONIA D. ANDRAȘ
(Cercetător independent
dr. la University of the Arts London din 2020)

În 1930, chiar de Crăciun, cotidianul *Adevărul* publica un articol semnat de criticul și istoricul literar Șerban Cioculescu intitulat simplu, *Greta Garbo*. Pentru acesta și „marele public idolatru”, Garbo nu era o divă obișnuită, ci cu adevărat divină, întruchipând „ființa Venerei de astăzi”. Prin această venerație, continua autorul, „elita s-a integrat criticist, în colectivitatea fetișistă”, iar toate femeile îi imitau ținuta, aspectul și atitudinea, o tendință „endemică a imitației” încurajată de „esseiștii modistici”. Și mai mult, amploarea acestui proces de reproducere entuziastă și nu întotdeauna reușită era global, mai ales în încercarea de a rezolva „problema cea mai mare de ambe sexe”, cea a așa-zisului „sex-appeal”, fiecare țară căutându-și propria Greta Garbo: Germania cu Marlene Dietrich, Austria cu Tala Birell, iar România găsindu-l „în [...] Maria Mohor”[1]. În ziua de Mărțișor a anului 1932, *Gazeta Noastră Ilustrată* publica un articol anonim, intitulat *Pe urmele Gretei. După chipul și asemănarea ei*, despre imaginea Gretei Garbo și influența acesteia, izvorând de la Hollywood și extinzându-se către toate straturile sociale consumatoare de modă și cinema. Aflăm chiar de la început că ea era „femeea de văpaie care își zbate flăcările de patimi în atmosfera eroică a exceselor, anomaliilor, dincolo de limitele umane ale sufletului”, descoperindu-și sufletul „rigid, real și conștient”. Întrucât a reușit să atingă „culmile tragediei, întrecând mediocritățile, chiar și cele ale succesului, ambiției și plăcerii”, ea devenise erou, „o formă, un simbol” reformator pentru

1. Șerban Cioculescu, „Greta Garbo”, *Adevărul*, 25 decembrie 1930, an 43, nr. 14417, București, pp. 3–4, p. 3.

Hollywood[2]. După cum va afirma emfatic și Roland Barthes două decenii mai târziu, chipul Gretei Garbo era zeificat dar și voluntar din acel „moment fragil" al convertirii frumuseții existențiale într-una esențială prin prisma cinematografului[3]. Iar, revenind la articol, una din calitățile inevitabile ale unui simbol era tocmai posibilitatea de a fi copiat, multiplicat. Garbo devenise un real etalon al modei și frumuseții feminine. Dar această copiere, continua gazetarul, s-a produs doar la suprafață, „după linia epidermei Gretei" cel puțin de-a lungul unui an în care peste tot în lume majoritatea femeilor aveau „pielea pământie, cu pupile de sticlă, ce erau luminate numai de o inteligență înghețată de gerul imitației"[4] ce luase o formă virală:

> Dar Greta Garbo, această unică formă artistică a cinematografului, a fost banalizată de multele modele pe care le-a fabricat camera obscură din Hollywood. Greta Garbo a creat morbul Garbitei. S-a dezlănțuit o epidemie. Multe trupuri s-au pus să imite chipul și asemănarea ei. Și au apărut fețe extatice, inspirate, hamletice; corpuri dure, reci; gesturi hipnotice, pierdute.[5]

Acest studiu face parte dintr-o cercetare mai largă asupra modei feminine în Bucureștiul interbelic și a dialogului dintre femeile burgheze sau consumatoare de modă și marile centre de influență, Parisul și Hollywood-ul. Studiul urmărește procesul creării modelului feminin Greta Garbo și impactul său în presa românească interbelică. Scopul este de a analiza modul în care mesajul „gretagarbian" a fost generat și transmis de la Hollywood înspre România și maniera în care a fost tradus și transpus de către formatorii de opinie ce contribuiau la publicațiile periodice, în special din Bucureștiul interbelic. Pentru aceasta voi folosi metode de analiză a discursului și a imaginii, pentru o citire semiotică a textelor scrise și vizuale. Ca metodologie, lucrarea este construită pe un fundament definit de Lisa R. Lattuca drept „disciplinaritate informată", o formă apropiată interdisciplinarității, dar care se multiplică rizomic de la un domeniu principal, și anume studiile de modă[6]. Pornind de la studiile de modă, voi folosi metode caracteristice analizei de discurs și semioticii, studiilor culturale (studii de cinema, de gen), sociologiei, pentru o imagine panoramică a modelului Garbo propriu zis și receptarea sa în presa românească, așa cum e adresată femeilor consumatoare de cinema și modă.

2. „Pe urmele Gretei. După chipul și asemănarea ei", *Gazeta Noastră Ilustrată*, an V, nr. 235, 1 martie 1932, p. 27-28; 27. Citatele din această lucrare sunt redate folosind ortografia modernă.
3. Roland Barthes, *Mitologii*, trad. Maria Carpov, Iaşi, 1997, p. 89.
4. *Pe urmele Gretei*, p. 28.
5. *Ibidem*.
6. Lisa R. Lattuca, „Creating Interdisciplinarity: Grounded Definitions from College and University Faculty", în *History of Intellectual Culture*, vol. 3, nr. 1, 2003, p. 1-20; 5-6.

Totul a pornit de la Garbo

În primăvara lui 1931, scriitoarea Lucrezzia Kar, ea însăși considerată o „femeie fatală” a literaturii române[7], publica în *Gazeta Noastră Ilustrată* un articol intitulat sugestiv *Dumnezeiasca Garbo [...]*. Pentru autoare, Greta Garbo reprezenta „cea mai interesantă, mai complexă, mai feminină” actriță de cinema, selecționată „din mulțimea femeilor, ca niște animale de rasă la un concurs”. Atracția ei principală era umanitatea „ce apare sub învelișul materiei”, pasiunea și plasticitatea actriței suedeze depășindu-i chiar și „armonia trăsăturilor”. După ce i-a omagiat frumusețea fizică, Lucrezzia Kar a accentuat faptul că aceasta ar fi fost inutilă fără inteligență, ceea ce a generat „sufletul paradoxal al fantasticei Garbo, o personalitate inegalabilă”. Astfel, continua autoarea, publicul accepta cu ușurință „același personagiu, cu foarte puține variante” jucat de actrița suedeză în toate filmele sale[8]. Această idee a expresiei cinematografice o regăsim la autori precum Walter Benjamin, care afirma faptul că pentru un actor de cinema contează mai mult „să se prezinte pe sine în fața aparatelor”, decât să ilustreze un personaj[9]. Deși era „blondă nordică”, și-a continuat Kar evocarea, actrița avea „seducția unei brune tropicale”. Deși era tânără, aceasta avea „șiretenia unei cochete bătrâne și rafinamentul unei actrițe după douăzeci de ani de carieră”. Garbo cauza, după părerea autoarei, „ardorile implacabile ale unei patimi senzuale”. În final, temătoare de o potențială decepție, scriitoarea recunoștea că nu ar dori să o vadă pe adevărata Greta Garbo din spatele ecranului. Articolul are un final deschis, întrebându-se dacă actrița suedeză era într-adevăr dumnezeiască sau de fapt demonică, judecând după rolurile sale de vampă ce trezea pasiuni distructive[10].

Greta Garbo apăruse „de nicăieri” pe radarul Hollywood-ului, într-un context descris de David Bret ca „o perioadă în care filmele erau conduse de cele de tipul ‚drăgălașa Americii’ [*America’s sweetheart*], Mary Pickford, și un cuib de vampe acum uitate”, fiind și printre puținele stele de cinema care au reușit să supraviețuiască tranziției de la filmul mut la cel sonor[11]. Acest lucru s-ar putea datora și originii sale europene, iar societatea americană, de altfel conservatoare, i-a permis să afișeze o atitudine de eludare a normelor vremii, atât pentru actrițe cât și pentru femeile obișnuite[12]. Însuși regele Gustav al Suediei

7. Bianca Burța-Cernat, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate: Proza feminină interbelică*, București, 2011, p. 27.
8. Lucrezzia Kar, „Dumnezeiasca Garbo”, *Gazeta Noastră Ilustrată*, an III, nr. 148, 17 mai 1931, p. 17.
9. Walter Benjamin, *Iluminări*, trad. Catrinel Pleșu, ediție de Friedrich Podszus, Cluj-Napoca, 2002, p. 117.
10. Kar, „Dumnezeiasca Garbo”.
11. David Bret, *Greta Garbo*, London, 2012, p. 8.
12. *Ibidem*.

era un cunoscut admirator al Gretei Garbo[13]. Modelul Garbo a început cu o imagine Art Deco în pelicula *Torentul*, debutul său din 1926[14], dar apoi și-a jucat cu succes rolul de deschizătoare de drumuri. Unul din regizorii cu un rol crucial în crearea mitului Garbo a fost Clarence Brown, începând o colaborare îndelungată la MGM cu Greta Garbo prin pelicula *Carnea diabolică* din 1926, primul film în care s-au utilizat prim-planurile și „halourile de lumină (datorate operatorului William Daniels)" posibil tocmai pentru a-i scoate în evidență „grația misterioasă" a actriței suedeze[15]. Greta Garbo și-a continuat parcursul fulminant în cariera sa de film până în 1941, când insuccesul comediei *Femeia cu două fețe* regizate de George Cukor o împinge spre retragerea din cinematografie[16]. Astfel ea devenea la propriu un simbol al unei lumi pe cale de a-și închide cortina, dar în același timp și un etalon cinematografic, stilistic și cultural. „Sinonimia numelui ei cu arta filmului" a rămas, în opinia lui Lazăr Cassvan, „un fapt comun"[17].

Artista și-a făurit imaginea care a primit dimensiuni simbolice drept modelul Garbo, fiind creditată și ca inițiatoare a ideii de *glamour* la Hollywood, întruchipat apoi și de alte stele de cinema, precum Marlene Dietrich[18]. În anii '30, termenul de *glamour* devenise o „paradigmă a feminității vestice", însumând calitățile ispititoare și atrăgătoare ale vedetelor feminine de la Hollywood, care depășeau prin forță calități precum drăgălășenia, farmecul sau chiar „sex-appeal-ul"[19]. Însă ca fenomen de exprimare identitară feminină, ideea de *glamour* a devenit un element omniprezent în evoluția concepțiilor de gen, consumerism, cultură, modă sau celebritate[20]. În ciuda diferențelor de perspectivă și de terminologie în definirea termenului de *glamour*, acesta sugerează în esență un „fenomen eminamente vizual posedând o calitate a distanței de neatins"[21]. Iar

13. Lazăr Cassvan, *Unora le place filmul*, Eminescu, București, 1981, p. 179.
14. Lucy Fischer, „Greta Garbo. Fashioning a Star Image", în Patrice Petro (ed.), *Idols of Modernity: Movie Stars of the 1920s*, New Brunswick NJ, 2010, p. 137-158; 138-139.
15. Ioana Creangă, „1920-1929", în Cristina Corciovescu, Bujor T. Rîpeanu (ed.), *Secolul cinematografului: Mică enciclopedie a cinematografiei universale*, București, 1989, p. 71-137; p.113.
16. Rodica Pop-Vulcănescu, „1930-1944", în Cristina Corciovescu, Bujor T. Rîpeanu (ed.), *Secolul cinematografului: mică enciclopedie a cinematografiei universale*, București, 1989, p. 137-195; 187.
17. Cassvan, *Unora le place filmul*, p. 255.
18. Patrick Keating, „Artifice and Atmosphere: The Visual Culture of Hollywood Glamour Photography, 1930-1935", în *Film History*, vol. 29, nr. 3, 2017, p. 105-135, p. 106.
19. Liz Willis-Tropea, „Glamour Photography and the Institutionalization of Celebrity", în *Photography and Culture*, vol. 4, nr. 3, 1 noiembrie 2011, p. 261-275; 262.
20. Carol Dyhouse, *Glamour. Women, History, Feminism.*, ediția a II-a, Londra–New York, 2011, p. 2.
21. Dita Svelte, „«Whether Witches Can by Some Glamour Change Men into Beasts»: Wit and the Seductive Glamour of Fashion", în *Fashion Theory*, 28 noiembrie 2019, p. 1-30; 7.

limbajul *glamour*-ului este un dialect al unei „limbi a seducției comerciale care a evoluat și a fost codificată” din modernitate și până astăzi[22] născut „chiar la intersecția victoriei abstracției”[23]. Iar de aici se poate explica de ce Hollywood-ul a promovat atât de entuziast acest tip de feminitate, al cărui reprezentant principal va rămâne modelul Garbo cel puțin până la revoluția modei din anii ’50. Pentru Liz Willis-Tropea, moda *glamour*-ului în film a apărut după Marea Criză din 1929, probabil ca o încercare a artelor vizuale de a înfrumuseța situația precară care, în doar un deceniu, avea să devină preludiul celui de-al Doilea Război Mondial.

Willis-Tropea a identificat perioada 1929-1933 ca începutul unei noi ere a portretisticii Hollywoodiene, și anume așa-numita „fotografie *glamour*”[24]. Subiectul preferat al fotografiilor cu stele de cinema a rămas Greta Garbo. Dincolo de aspectul cosmetic și de modă al imaginii Garbo, exista și o regie a luminozității cadrelor filmografice sau cinematografice în care apărea actrița pentru a-i accentua aura diafană[25]. De exemplu, în filmul *Regina Christina* din 1933 regizorul Rouben Mamoulian a dorit ca Garbo să nu clipească deloc pentru a părea ca o „mască frumoasă”, ceea ce era, după cum a explicat Colbey Emmerson Reid, de fapt „o inversare de fond a tehnicii lui Garbo” aceea a întruchipării „paradoxului asocierii acțiunii narative cu repausul fizic”[26] în care o corabie se deplasa în același cadru în care ea o privea nemișcată. Analizând apariția Gretei Garbo din *Regina Christina*, Roland Barthes afirma că imaginea prezentată pe ecran era aceea a unui „fel de idee platoniciană despre creatură” ce ar fi generat o figură „aproape desexuată, fără să fie totuși îndoielnică”. În acest film, explica acesta, Garbo purta două măști pentru un singur personaj, o regină, atât femeie, cât și călăreț[27]. Având în vedere complexitatea așa-zisului „afect Garbo”[28], este necesară o explorare mai amănunțită dincolo de aspectele biografice sau filmografice. Tehnicile inovatoare și eminamente artistice ale portretisticii fotografice mai ales în cazul personalităților de calibrul Gretei Garbo, ar putea pune la încercare concepția lui Benjamin referitoare la fotografie ca reproducere mecanică, deci imperfectă și lipsită de suflarea originalului[29]. Din punct de vedere comercial, însăși ideea de *glamour* poate fi considerată ca o componentă a unei practici capitaliste de a atașa o „aură” obiectelor fizice

22. Stephen Gundle, Clino T. Castelli, *The Glamour System*, Basingstoke–New York, 2006, p. 7.
23. *Ibidem*, p. 10.
24. Willis-Tropea, *Glamour Photography*, p. 262.
25. Keating, *Artifice and Atmosphere*, p. 129.
26. Colbey Emmerson Reid, „Glamour and the «Fashionable Mind»”, în *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, vol. 89, nr. 3-4, 2006, p. 301-319; 311-312.
27. Barthes, *Mitologii*, p. 89.
28. Melinda Szaloky, “«As You Desire Me»: Reading «The Divine Garbo» through Movement, Silence and the Sublime”, în *Film History*, vol. 18, nr. 2, 2006, p. 196-208; 197.
29. Benjamin, *Iluminări*, p. 109-110.

și simbolice ale căror copii sau imagini erau diseminate pe scară largă. Acest lucru era necesar pentru că, în era reproducerii în serie, acestea nu mai aveau valoarea intrinsecă extrasă din legătura emoțională, culturală sau socială cu lumea manufacturii[30]. În aceste condiții, vălul misterios din jurul unei stele ca Greta Garbo nu ar fi fost cu mult diferit față de o reclamă artistică și plină de poezie pentru un parfum *Chat Noir*. Astfel, personajul „Greta Garbo" devenea un produs dintr-un mecanism al consumerismului simbolic de care se lega industria cinematografiei, a modei, a frumuseții, a publicității și, în continuare, orice posibilă cale de profit folosind eticheta Garbo. Și acest aspect nu inspira întotdeauna artiștii, de pildă cazul fotografului George Hurrell ilustrat în detaliu de Lazăr Cassvan. Rugat în 1939 să clasifice personalitățile interesante de la Hollywood, Hurrell nici măcar nu s-a gândit să o includă pe Greta Garbo. Ea împreună cu Norma Shearer erau pentru el „subiecți dificili": Shearer pentru că ținea să se poată vedea în oglindă oricând era fotografiată, iar Greta Garbo pentru că „era prea mult actriță" și astfel o fotografia „fără prea mult entuziasm"[31].

Modelul Garbo poate fi descris drept rece și enigmatic[32], o vedetă „solitară", „misterioasă", poreclită chiar și „Sfinxul ecranului"[33], „Sfinxul suedez"[34] sau „Divina"[35]. Imaginea Garbo era încununată prin atitudine și mister, devenind chiar „ceea mai enigmatică stea de pe ecran", dar elementul său esențial rămânea alegerea costumelor potrivite, care erau și cea mai bună metodă de a se ascunde de public[36]. De exemplu, creatorul de costume de film Gibert Adrian folosea în crearea ținutei de ecran a Gretei Garbo stereotipul de „stângăcie luxuriantă"[37]. Dar imaginea actriței nu era absolută, existau anumite detalii care depindeau atât de aspectele creative și de conducere din Hollywood. De pildă, Thomas Patrick Doherty a ilustrat diferența de prezentare a perechii Greta Garbo – Clark Gable în funcție de studioul unde filmau. Dacă ei întruchipau la Metro-Goldwyn-Mayer „*glamour*-ul celest", accentuat și de compania selectă de staruri MGM, la Warner Bros. cei doi se asemănau mai mult cu cuplul James Cagney – Bette Davis. În cel de-al doilea caz, Garbo și Gable se întorceau cu picioarele pe pământ, deveneau descurcăreți și inteligenți, ilustrând

30. Gundle, Castelli, *The Glamour System*, p. 10.
31. Cassvan, *Unora le place filmul*, p. 149-150.
32. Eva Revesz, „The Legend of Greta Garbo, or Woman as Thing: Hollywood Creations in Max Frisch's «Stiller»", în *The German Quarterly*, vol. 88, nr. 1, 2015, p. 1-21; 2.
33. James Gray, „V'ați înșelat asupra Gretei Garbo", în *Realitatea Ilustrată*, an VI, nr. 259, 14 ianuarie 1932, p. 20-21; 20. „Pe cuvânt, că e Greta Garbo!", în *Realitatea Ilustrată*, an IX, nr. 442, 10 iulie 1935, p. 9.
34. Patty Fox, *Star Style: Hollywood Legends as Fashion Icons*, Santa Monica CA, 1995, p. 43.
35. Barthes, *Mitologii*, p. 89.
36. Fox, *Star Style*, p. 43.
37. Jane M. Gaines, „On Wearing the Film: Madam Satan (1930)", în Stella Bruzzi, Pamela Church Gibson (eds.), *Fashion Cultures: Theories, Explorations, and Analysis*, London–New York, 2000, p. 159-177; 166.

două exemple specifice ale „tipului care cunoaște străzile lăturalnice” și ale „fetei cu experiență prin cartier”[38]. Modelul Garbo nu era deci doar strălucitor și elegant, ci putea deveni, uneori, chelnerița sau chiar animatoarea din locații îndepărtate ale eleganței Hollywoodiene. Dar, în același timp, aceste personaje erau menite să rămână doar pe ecran. Indiferent de regizor, studio, de strategie artistică sau de imagine, Greta Garbo, actrița, trebuia să-și păstreze nu numai distanța misterioasă, dar și reputația intactă. Când Roland Barthes scria despre figura Greta Garbo în 1957, aceasta făcea încă parte, după opinia sa, dintr-o eră a cinematografului în care o figură umană putea împinge mulțimile către extaz și mai ales chipul actriței suedeze „ține de aceeași domnie a iubirii curtenești când carnea dezvoltă sentimente mistice de perdiție”, atingând „o stare absolută a cărnii, ce nu putea fi nici atinsă, nici abandonată”[39].

Spre a păstra această imagine era necesar un control riguros al prezenței publice pentru a menține acel „nimb de mister asemănător fenomenelor de zeificare”. Astfel, ea era obligată să evite orice prezență masculină în afara ecranului, chiar și ca însoțitor la promenadă sau ca destinatar al unor mesaje de simpatie platonică. Ea nu putea apărea în costum de baie, nu era lăsată nici să le zâmbească reporterilor. Ceea ce o obligă la o existență dublă, una de *glamour* și strălucire Hollywoodiană, cealaltă, modestă și cuminte, de om obișnuit[40]. Totuși, ea va rămâne „regina neîncoronată a ecranului”[41] pe tot parcursul erei interbelice, iar modelul Garbo va dăinui ca una din imaginile de referință ale istoriei cinematografiei. Anduranța ei se poate explica și prin abilitatea cu care și-a gestionat cariera întocmai unui strateg militar[42]. Acest mister ar putea fi atribuit și fotografiei care, după cum preciza Jean Baudrillard, trebuie să păstreze o anumită aură de mister ca parte a unei tradiții universale a iluziei, care nu ar trebui să fie asociată cu cea a expresiei artistice[43].

Greta Garbo, actrița era doar o mască, diferită față de Greta Gustafsson, femeia. Astfel modelul Garbo ar putea fi atribuit ideii lui Roland Barthes de „mască totală” a cărei temă predilectă depășește arealul secretelor, devenind un „arhetip al chipului omenesc”[44]. Din această cauză, descifrarea esenței ‚garbiene’ ajunsese o temă predilectă în perioada interbelică oriunde cinematograful își cimentase dominanța. În ianuarie 1932, *Realitatea Ilustrată* publica un arti-

38. Thomas Patrick Doherty, *Hollywood and Hitler, 1933-1939*, New York–Chichester, West Sussex, 2013, p. 313.
39. Barthes, *Mitologii*, p. 88.
40. *Pe cuvânt, că e Greta Garbo*!
41. L. Cass, „Cum își petrec Crăciunul vedetele Hollywood-ului”, în *Realitatea Ilustrată*, an XIX, nr. 570, 24 decembrie 1937, p. 45-46Ș; 45.
42. Bret, *Greta Garbo*, p. 8.
43. Jean Baudrillard, *Paroxistul indiferent: Convorbiri cu Philippe Petit*, trad. Bogdan Ghiu, Cluj-Napoca, 2001, p. 73.
44. Barthes, *Mitologii*, p. 88.

col al unui anumit James Gray despre personalitatea lui Garbo, posibil tradus din engleză, deși nu există nicio mențiune a unei potențiale surse originale. Acesta începea prin a relata o conversație cu actorul Robert Montgomery, care i-a schimbat total impresia frumuseții ei de gheață, nicidecum „capabilă de veselie". După această conversație, Gray a lansat o anchetă asupra Gretei Garbo ca femeie, dincolo de vălul unei imagini create artificial. Astfel, a aflat că actrița avea de fapt un simț al umorului dezvoltat, ilustrat de faptul că îi „place să-și coboare pe neașteptate vocea cu două octave, dând-i un răsunet de bas și s-o ridice apoi într-un hohot pițigăiat, sub privirile uimite ale celor de față". Dintre regizori, a mai aflat autorul articolului, John Robertson a fost cel care a amuzat-o cel mai mult[45]. Din cercetările sale, Gray a mai aflat că actriței îi plăceau glumele directe și că putea râde în hohote, avea o preferință pentru „snoavele în dialectul scandinav", dar umorul scoțian îi era „inaccesibil". Concluzia autorului era că Greta Garbo „se amuză mult, alintându-se singură"[46].

Garderoba personală a actriței era la fel de modestă și lipsită de *glamour*. Atât dimensiunile ei ieșite atunci din parametrii ideali și obișnuiți ai corpului feminin american, cât și personalitatea ei, îi confereau un așa-zis aspect inestetic în accepțiune interbelică, dar tinzând spre „stiluri practice care ocoleau voga curentă"[47]. În 1930, tot *Realitatea Ilustrată* publica un articol intitulat simplu *Adevărata Greta Garbo*, în care actrița își exprima la început încrederea în succesul ce-l va putea avea dincolo de filmul mut. Iar autorul articolului, semnând ca G.T., nu se îndoia că va avea același succes în filmele cu sonor, pentru că orice pronunța ea cu „accentul ei suedez, pare nemărginit de mistic", iar engleza ei, deși avea o dicție clară și un vocabular ales, păstra un tipic „european", ceea ce, după autor, îi făcea discursul captivant. Citându-l pe regizorul Fred Niblo, G.T. a pictat portretul unei artiste desăvârșite, cu o sinceritate fără precedent, total dedicată artei sale. În plus, după cum se poate deduce din descrierea lui Gray de mai sus, G.T. a subliniat de asemenea deosebirea dintre actrița și femeia Greta Garbo, prima, un simbol creat de Hollywood, a doua continuând existența discretă a Gretei Lovisa Gustafsson, numele său real[48]. Adevărata Greta Garbo era modestă și etala o imagine de simplitate:

> Contrariu celor ce s-au spus până acum, Greta Garbo nu se fardează niciodată decât pentru film. Se îmbracă simplu, cu economie, si nu poarta niciodată, după terminarea unei producții vreuna din acele rochii fastuoase, ce i-au servit la crearea rolurilor[49].

45. Gray, *V'ați înșelat asupra Gretei Garbo*, p. 20.
46. *Ibidem*, p. 21.
47. Fox, *Star Style*, p. 44.
48. G.T., „Adevărata Greta Garbo", în *Realitatea Ilustrată*, an IV, nr. 182, 24 iulie 1930, p. 7, 10, 7.
49. *Ibidem*.

Cinci ani mai târziu, *Realitatea Ilustrată* oferea și o ilustrare a imaginii actriței din spatele reflectoarelor printr-o fotografie de tip paparazzi, în care apare nemachiată, purtând un palton gros și larg, o pălărie cu boruri destul de largi care să-i acopere ochii și pe care o trage în față cu mâna pe care mai ține un palton. Din descriere, cititorii aflau că acest instantaneu a fost realizat în momentul în care actrița a ajuns la gara din Pasadena, menționând faptul că își acoperea fața pentru a nu fi fotografiată, la care redactorul revistei se întreba „de ce oare?”[50]. Imaginea este însoțită de un scurt articol în care probabil același redactor își dădea cuvântul că persoana fotografiată era într-adevăr Greta Garbo. După cum recunoștea autorul textului, silueta putea, „cu o oarecare aproximație”, să fie a oricui, „a unui voiajor comercial, a unui jucător de foot-ball, a unui gangster, a unui medic de plasă sau chiar a unui ministru in călătorie particulară”, în niciun caz a unei femei. Dar, în realitate era ea, „așa cum îi place să umble în viața particulară”. Ceea ce l-a frapat pe redactorul *Realității Ilustrate* era preponderența elementelor masculine în îmbrăcămintea cotidiană a actriței, întrebându-se nu neapărat în glumă, dacă Garbo nu era „mai puțin femeie decât ne-o închipuim noi”[51]. Dar sugestia androginiei în legătură cu modelul Garbo nu este șocantă. Atât aceasta cât și regizorii și fotografii au explorat neîncetat și fără ascunzișuri împletirea feminității ei cu o oarecare doză de masculinitate[52]. Din acest punct de vedere, se poate extrage și ideea din articolul *Pe urmele Gretei*, unde tocmai alura sa masculină o poate înscrie în categoria definită de Judith Halberstam drept „masculinitate feminină”, o formă inferioară a așa-zisei masculinități adevărate, în forma sa de „masculinitate eroică”[53]. Tocmai acest aspect a provocat ostilitatea unor regizori de la Hollywood față de promovarea unei actrițe „cu pieptul plat, picioare groase și o imagine mai-puțin-decât-feminină”, într-un moment în care publicul American ar fi adorat personalități de tip „păpușică”, precum Mary Pickford sau Norma Shearer. Garbo însăși nu se credea „deosebit de frumoasă”, după cum o descrisese primul său partener de ecran, Ricardo Cortez. Greutatea i-a rămas o grijă constantă, precum și corectarea unui gât prea scurt și a unui păr prea slab și creț[54]. Dar trucurile vestimentare pe care le folosea pentru a acoperi aceste neajunsuri au ajuns ele însele ultima modă. Puloverul cu gât până atunci văzut doar la jochei și ales de Garbo pentru a crea iluzia vizuală a unui gât lung, precum și paltonul larg ajungându-i până la glezne, sub care puteau încăpea și puloverele cele mai groase, ar fi doar două exemple celebre[55]. De asemenea, era deseori

50. „Greta Garbo se ferește de fotografi”, în *Realitatea Ilustrată*, an IX, nr. 442, 10 iulie 1935, p. 9.
51. *Pe cuvânt, că e Greta Garbo*!
52. Keating, *Artifice and Atmosphere*, p. 123.
53. Judith Halberstam, *Female Masculinity*, Durham NC, 1998, p. 1.
54. Fox, *Star Style*, p. 43.
55. *Ibidem*, p. 44.

fotografiată purtând cloșuri, berete sau pălării cu boruri largi rulate pe margini, care au devenit o altă marcă „garbiană”[56]. După cum s-a ilustrat și mai sus, toate acestea era acceptate pentru o ‚străină’, mai ales ca una din multele reprezentante ale „raselor scandinave” din Hollywood, după cum scria presa timpului[57]. În analiza dublei măști purtate de Garbo în *Regina Christina*, Roland Barthes sublinia că această confuzie în legătură cu identitatea sa de gen era doar aparentă, ea de fapt nereușind „nicio performanță de travesti”. Greta Garbo rămânea aceeași indiferent de costum și mască[58]. Chiar și după retragerea sa din cinema, accesoriile sale permanente erau reviste mereu la îndemână sau pălării destul de mari încât să îi poată acoperi fața în momentul în care ar fi fost fotografiată de un paparazzi. Ea își continua și viața socială, cu oamenii preferați, dar își păstra orice mișcare un secret pe cât se poate de impenetrabil[59].

Discreția cu care își apăra viața personală augmenta misterul ‚ciudatei suedeze’, după cum o descria G.T. în *Adevărata Greta Garbo*, cu o „surprinzătoare ignoranță” față de sursa magnetismului său ca stea de cinema[60]. Aceasta refuza și interviurile, păstrând o „tăcere curioasă” în prezența oricărui reporter care ar fi încercat să obțină vreo informație de la ea. Explicația o dăduse chiar Garbo: publicul o cunoștea destul din filmele sale. I se părea chiar de neînțeles de ce ar exista interes pentru viața ei personală. Îi repugna ideea de a trăi „sub ochii lumii, ca peștii în acvariu[61]” cu oameni punându-i tot felul de întrebări de la viața amoroasă, istoria profesională, sau ce fel de haine purta. Astfel de lucruri, concluzionă actrița, sunt irelevante „din moment ce nu fac niciun rău nimănui”[62].

În ciuda atitudinii rezervate, uneori ieșeau la lumină și detalii personale, mai ales anterioare debutului la Hollywood. De exemplu, în 1932, tot *Realitatea Ilustrată* aducea o „veste de mare senzație”, o lovitură „de teatru, demnă de bătrânul și gloriosul cinematograf” despre „femeia care nu se mărită”: fusese nu numai căsătorită, „ci chiar văduvă” a regizorului suedez Mauritz Stiller, decedat în 1928. Autorul anonim al articolului tradus de G. Rădulescu l-a numit pe regizor Maurice și ținea să menționeze că această știre „telegrafiată din Paris și nu din Stockholm” avea nevoie de clarificări[63]. Astfel, în 1923, Greta Gustafsson, funcționară și *manechin*, după cum a subliniat autorul, specializată în ‚pălării de damă’” din cadrul magazinelor Paul Bergström, a răspuns chemării lui Stiller și Victor Sjöström aflați în căutarea unor tinere talente pentru *Legen-*

56. *Ibidem*, p. 48.
57. Fischer, „Greta Garbo”, p. 141-142.
58. Barthes, *Mitologii*, p. 89.
59. Bret, *Greta Garbo*, p. 11.
60. G.T., *Adevărata Greta Garbo*, p. 7.
61. În original „aquarium”.
62. *Ibidem*, p. 10.
63. „Greta Garbo. Văduva lui Maurice Stiller”, în *Realitatea Ilustrată*, an VI, nr. 300, 27 octombrie 1932, trad. G. Rădulescu, p. 26-27; 26.

da lui Gösta Berling[64]. În ajunul lansării, se explica, Stiller a decis să îi ‚fixeze’ „un pronume mai puțin barbar și mai scurt”, artisticul Greta Garbo. În momentul în care Stiller a fost invitat să-și continue cariera la Metro-Goldwyn-Mayer, acesta a acceptat doar dacă o acceptau și pe Greta acum Garbo, ceea ce s-a și întâmplat după o perioadă relativ scurtă. Unul din biografii actriței, Bret, a afirmat că momentul crucial a fost atunci când Greta Garbo și-a folosit „armele cele mai formidabile”, adică „frumusețea ei de regină a gheții, inteligența ascuțită și limba abrazivă, indiferența ei față de împrejurimi, bani și colegii săi[65].

Astfel, dacă este să credem varianta tradusă de Rădulescu, relația dintre Garbo și Stiller a fost eminamente profesională și supoziția văduviei ar putea fi atribuită unei campanii publicitare în contextul în care se plănuia distribuția unor filme cu actrița suedeză în Europa. Dedicația ei față de profesiune este, pentru Lucy Fischer, un semn al „statului ei ca Femeie Nouă”[66]. Pe de altă parte, Bret, l-a asemănat pe Stiller cu manipulatorul și hipnoticul Svengali[67] din romanul *Trilby* de George du Maurier. Articolul tradus de Rădulescu i-a ținut totuși partea regizorului, acuzând-o pe Garbo de lipsă de loialitate față de cel care i-a creat personajul. Atunci când Stiller a decis să se întoarcă în Suedia la începutul lui 1928, „creația” sa a optat să continue să joace rolul Gretei Garbo, ceea ce, din punctul de vedere al articolului, nu a fost cea mai potrivită alegere oricâtă venerație postumă i-ar fi arătat în scris actrița. Din punctul de vedere al comentatorului, autorul moral al acestei alegeri, și originea modelului Garbo a fost actorul și regizorul John Gilbert care a insistat să lucreze cu ea. Astfel, impresia nicidecum misogină a autorului era că alegerea lui Gilbert în locul lui Stiller „demonstrează ca oamenii inteligenți, sufletele superioare, nu le interesează de loc pe femei”. Astfel, conchidea autorul, aidoma altor femei, Garbo a fost „răpita de mirajul gloriei, a părăsit pe omul care, de buna seama, n-o luase încă de soție” și o iubea „așa cum numai sufletele romantice de la Nord știu să adore”. Astfel, după cum încheia autorul articolului, faptul că a rămas la Hollywood și l-a lăsat pe Maurice Stiller să moară singur ar fi „păcatul sufletesc” al Gretei Garbo[68]. Dar acest lucru nu a împiedicat-o să amenințe cu întoarcerea în Suedia de fiecare dată când mașinăria hollywoodiană preponderent masculină încerca să o exploateze sau să o disciplineze[69].

Dar, pentru Șerban Cioculescu, tocmai această discreție în viața privată era cea care-i asigura prestigiul „prin caracterul ei straniu”. Dar în momentul în care pășea în fața cortinei, prestigiul său devenea și mai evident, fiind „drapată

64. *Ibidem*, p. 26-27.
65. Bret, *Greta Garbo*, p. 8.
66. Fischer, *Greta Garbo*, p. 142.
67. Bret, *Greta Garbo*, p. 8.
68. *Greta Garbo. Văduva lui Maurice Stiller*, p. 27.
69. Bret, *Greta Garbo*, p. 8.

în vestmântul apropiat sufletului și momentului, și solemnitatea de tragedie a fiecărui pas și oricărui gest de tragediană din alt veac". Pentru autor, Greta Garbo era atunci „mai mult decât o femeie și o artistă, altceva decât o artistă și o femeie"[70]. Fiind „un produs viu al veacului, o fiică a orașului și a civilizației, o creatură urbană complexă și rafinată", Greta Garbo era irezistibilă prin geniu și vocație încununat de „inteligența ei artistică", polivalentă. În concluzie, Șerban Cioculescu afirma cu forța retorică a literatului că Greta Garbo nu era o femeie, cel puțin în identitatea sa de actriță, ea devenise „însăși femeia", ceea ce ar explica de ce toate femeile, după cum vedea el, simțeau o afinitate profundă cu aceasta. Iar ce oferă Garbo mai presus de toate, era „o sărbătoare a intelectului"[71].

După chipul și asemănarea Gretei

În numărul din 24 iulie 1930, *Gazeta Noastră Ilustrată* publica pe două pagini un interviu realizat de N. Munteanu cu „Greta Garbo a României", Maria Mohor. Articolul debutează cu un aparent truism, faptul că Maria Mohor ar fi „portretul identic al Gretei Garbo" în orice ipostază, „până la obsesiune". Crezând la început că fusese impresionat doar de fotografia prin care Maria Mohor își anunța debutul cinematografic, a aflat apoi că această comparație era împărtășită și de alții, „nu din auzite, nici din zvonuri, ci fiecare însușindu-și-o după o constatare personală"[72]. Dar spre deosebire de atitudinea Gretei Garbo față de presă, Mohor nu numai că a acceptat să îi acorde un interviu reporterului, ci i-a permis chiar accesul la cabina personală de la teatrul *Maria Ventura* după matineu. Iar acest lucru a dat naștere unei scene care o apropia și mai tare de Greta Garbo:

> În dosul scenei, d. Ionel Țăranu, care-și terminase rolul, aștepta nu știu pe cine. I-am dat bună ziua și l-am întrebat de cabina d-nei Mohor.
>
> – Cabina Gretei? Uite-o acolo.
>
> Nu știam ce vrea să spună prin „cabina Gretei"; poate că nu-mi înțelesese întrebarea, însă ajuns în fața cabinei indicate, în locul unei cărți de vizită, ruptă, era scris cu creion roșu: „Greta Garbo", iar dinlăuntru îmi răspunse vocea d-nei Mohor: „intră!"[73].

70. Cioculescu, *Greta Garbo*, p. 3.
71. *Ibidem*, p. 4.
72. N. Munteanu, „De vorbă cu Greta Garbo a României", în *Gazeta Noastră Ilustrată*, an III, nr. 158, 24 iulie 1930, p. 13-14; 13.
73. *Ibidem*.

Întrebată ce părere avea despre această asemănare, Maria Mohor a răspuns că se obișnuise deja cu această asemănare. Oricât de firească ajunsese această comparație în cariera sa teatrală, ea prefera ca asocierea să rămână doar pe scenă. Pe ecran, a explicat ea, nu și-ar fi dorit să semene cu Greta Garbo, pentru că „nu vreau să fiu socotită o imitație, vreau să fiu originală”. Un reporter galant, la finalul interviului, înainte să plece Munteanu i-a „sărutat mâna gingașei gazde: o mână caldă, fină”[74].

Dacă modelul Garbo se percepe ca operă de artă, el cade în incidența reproducerii inerente, după cum afirma Benjamin, din dorința de diseminare a mesajului și operei artistului sau de intenția de falsificare[75]. Dar, continua Benjamin, oricât de bună ar fi copia, ea este lipsită tocmai de „unicitatea prezenței ei în locul în care se află”[76]. În diferențierea dintre modelul original și copia sa de serie printr-un sistem „ascendent de valorificare diferențială”, Baudrillard sublinia „destructurarea și descalificarea masivă” a celui din urmă[77] din punct de vedere tehnic și stilistic, dar și de clasă, prin nuanță[78]. Din acest punct de vedere, oricât de mult s-ar apropia fizic sau comportamental de modelul Garbo, nicio altă femeie în afara Gretei Garbo însăși nu își putea asuma imaginea în deplinătatea sa.

Însă popularitatea modelului Garbo a generat și o rezistență pe măsură. În numărul din 13 septembrie 1933, autoarea rubricii de modă *Alo! Alo! Aci Parisul* din *Ilustrațiunea Română* cunoscută doar ca Rodia, relata un dialog probabil imaginar între două persoane necunoscute. La început, conversația se axează pe ultima modă a pălăriilor de tip „ghivece de flori”, dar un comentariu despre faptul că „figura femeii va suferi o mare transformare” a determinat o schimbare de direcție. Întrebată despre simptomele acestui fenomen, persoana care a deschis subiectul indica America ca sursă în „noile încercări pentru crearea noului tip feminin”. Judecând după aceste ‚simptome’, se prevedea în concluzie sfârșitul „Gretagarbismului” în favoarea „tipului Grätchen”, la doar 6 luni de la momentul în care Hitler își asumase puterea în Germania. Cel mai probabil se făcea referire la tipul Gretchen de reinventare a idealului feminin în favoarea „Noii Femei” în accepțiune național-socialistă[79]. Citind din articol, aflăm că acest nou tip feminin presupunea părul împletit în două cozi „lungi și groase”, sprâncenele fără pensări excesive, doar culori naturale pentru obraji și buze, singurele metode de înfrumusețare pentru doamne fiind „sportul și viața

74. *Ibidem*, p. 14.
75. Benjamin, *Iluminări*, p. 108.
76. *Ibidem*, p. 109.
77. Jean Baudrillard, *Sistemul obiectelor*, trad. Horia Lazăr, Cluj-Napoca, 1996, p. 95.
78. *Ibidem*, p. 96-97.
79. Jochen Hung, „The Modernized Gretchen: Transformations of the «New Woman» in the late Weimar Republic”, în *German History*, vol. 33, nr. 1, 1 martie 2015, p. 52-79; 52.

în aer liber". Concluzia era că acest nou tip feminin reprezenta de fapt o „întoarcere la natură", dar această modă, credea interlocutorul, nu s-ar manifesta în viitorul apropiat, ci doar pentru generația următoare[80]. Acest pasaj nu sugerează doar ideea schimbărilor vestimentare extreme de la o eră a modei la cealaltă, dar ar putea fi interpretat și ca o referință subtilă la teoriile eugenice venite din direcția extremei drepte după model german tot mai agresiv difuzat.

Deși s-a dus într-adevăr o campanie multidirecțională împotriva a tot ceea ce se considera exces irațional în lumea modei și frumuseții, așa-numitul „Gretagarbism" nu a dispărut în favoarea lui Gretchen, ci din contră, modelul de *glamour* Hollywoodian a rămas, cel puțin la prima vedere, o constantă în aspectul exterior al bucureștencei consumatoare de modă. Greta Garbo și urmașele sale mai fuseseră acuzate și de alte „transgresiuni" stilistice, cum ar fi sacrificarea modelului ingenuei în favoarea vampei[81].

Asemănările și copiile modelului Garbo fac parte dintr-un fenomen internațional, ale cărui origini se pot identifica chiar la Hollywood. Presa românească era perfect conștientă de acest fapt. Articolul *Pe urmele Gretei* oferă și o listă a stelelor Hollywoodiene care ar fi copii ale Gretei Garbo. Prima era „firava Brigitte Helm", cea mai apropiată de original, „cu făptura ei de statuie aridă și cu zvâcniri chinuitoare". Urma Edwina Booth, înfășurată în „vălul misterios al Gretei", Dorothy Jordan care a reușit să copieze sprâncenele arcuite și „privirea pătrunzătoare a originalului", sau Conchita Montenegro, adăugând o „atitudine pur garbiană" voioșiei sale. Pentru autorul anonim, în această categorie intra până și Marlene Dietrich, cu mențiunea că pătrunsese esența „garbismului" în actul său de duplicare identitară. Singura stea de cinema care ar fi reușit să rămână originală, cel puțin la nivel al trăsăturilor faciale era Marlene Dietrich[82]. Comparația dintre Dietrich și Garbo a apărut în presă încă din momentul debutului actriței de origine germană. Acestea vor fi și primele vedete care vor întruchipa ideea de *glamour* hollywoodian în perioada interbelică[83].

În octombrie 1930, *Realitatea Ilustrată* o prezenta pe Dietrich recent angajată de Paramount, drept „Greta Garbo a Germaniei", poate ca ecou local al descrierii Mariei Mohor ca Greta Garbo a României. În această ipostază nu apăruse încă imaginea tipică androgină a actriței, imaginea aleasă pe copertă, deși color, o ilustra folosind canoanele deja-stabilite ale cosmeticii[84]. Și *Ilustrațiunea Română* în numărul din 26 Februarie 1931 o înfățișa o Marlene Dietrich tot pe

80. Rodia, „Allo! Allo! Aci Parisul!", în *Ilustrațiunea Română*, an V, nr. 38, 13 septembrie 1933, p. 16.
81. Keating, *Artifice and Atmosphere*, p. 108.
82. *Pe urmele Gretei*, p. 28.
83. Willis-Tropea, *Glamour Photography*, p. 262.
84. „Marlene Dietrich: Fotografie și descriere", în *Realitatea ilustrată*, an IV, nr. 196, 30 octombrie 1930, coperta 1.

copertă. Descrierea acestei fotografii artistice din sursă Paramount anunța că „noua și captivanta stea de cinema” despre care se credea că „este înzestrată cu cea mai mare doză de senzualitate” ar fi singura ‚artistă’ care ar putea concura cu Garbo[85]. Aici începea deja să se manifeste așa-numitul tip Marlene Dietrich care o va delimita definitiv de imaginea de epigon „gretagarbian”. Deja în 1937, Dietrich avansase în grad la statutul de rivală a Gretei Garbo[86]. Totuși, după cum explicase G.T. în articolul despre *Adevărata Greta Garbo*, această discrepanță dintre personalitatea reală și cea publică era mai mare decât în cazul multor „sute de actrițe de la Hollywood care se îmbracă si se coafează in așa fel ca ‚să aducă puțin’ cu misterioasa stea de cinematograf”[87].

Modelul Garbo putea astfel deveni o aspirație cel puțin trecătoare și pentru tinerele românce. Acest lucru devine evident mai ales citind interviuri cu participante la concursuri de frumusețe în special din București. De exemplu, în septembrie 1929 *Realitatea Ilustrată* publica un interviu cu proaspăt-aleasa *Miss Ștrand*, „d-ra Mary Dumitrescu”. Întrebată despre artiștii ei preferați, ea i-a numit pe John Barrymore și John Gilbert, dar artista favorită era doar una: Greta Garbo[88]. Aici se putea strecura și o doză de pragmatism. În luna mai a aceluiași an, nou-aleasa *Miss Capitala*, Maria Danacu, recunoscuse într-un interviu acordat tot *Realității Ilustrate*, că ar fi putut să cedeze adesea unor „momente de slăbiciune” și să accepte un rol principal într-o producție cinematografică românească. Judecând însă o asemenea posibilitate, a ajuns la concluzia că „la faima unei *Greta Garbo* sau *Vilma Banky*, n-aș putea ajunge niciodată”, prefațând astfel anunțul logodnei sale în final, „un nou ideal”, de această dată realizabil și eminamente compatibil cu normele vremii[89]. O astfel de realizare putea fi forțată și în cazul lui Mary Dumitrescu, care a recunoscut că o viitoare participare la *Miss România* depindea de mai mulți factori, mai ales de tatăl ei „care nu știe încă nimic din toate acestea”, iar căsătoria pentru ea în acel moment era „doar un vis frumos”, fiind „prea tânără, domnule, ca să mă gândesc de pe acum la o căsnicie”[90]. O altă *Miss* era Păpușa Vlasiu, distinsă cu titlul de *Miss România* după ce Floricel Constantinescu și apoi Elena Mischiu câștigaseră dar nu puteau continua. Până la urmă, Păpușa Vlasiu a fost la rândul ei înlocuită de Erastia Peretz, care nu va ajunge din păcate la timp în America pentru concursul *Miss Universe* 1931 din Galveston. În scurta perioadă în care

85. „Marlene Dietrich: Fotografie și descriere”, în *Ilustrațiunea Română*, an III, nr. 9, 26 februarie 1931, coperta 1.
86. Cass, *Cum își petrec Crăciunul vedetele Hollywood-ului*., p. 45.
87. G.T., *Adevărata Greta Garbo*, p. 7.
88. Sandu B. Florea, „De vorbă cu «Miss Ștrand» d-ra Mary Dumitrescu”, în *Realitatea Ilustrată*, an III, nr. 38, 14 septembrie 1929, p. 11.
89. N. Mișu, „«Vreau să fiu fericită» ne spune Dra Maria Danacu «Miss Capitala»”, în *Realitatea Ilustrată*, an III, nr. 21, mai 1929, p. 10.
90. Florea, *De vorbă cu «Miss Ștrand»*.

a fost *Miss România*, Păpușa Vlasiu a acordat un interviu *Realității Ilustrate* în care o cita și ea pe Greta Garbo ca model artistic, dar ca model feminin o prefera pe Billie Dove[91]. Doi ani mai târziu, aceeași *Realitatea Ilustrată* organiza un concurs adresat cititoarelor pentru a găsi „tipurile Joan Crawford și Greta Garbo în România". În prima etapă, redacția revistei a selectat finalistele dintre participantele din întreaga țară care și-au trimis fotografiile în a doua jumătate a lui 1932, pentru ca apoi cele alese să fie invitate la un eveniment de gală și concurs de frumusețe la Sinaia în preajma Crăciunului[92].

Încă din vremea Hollywood-ului interbelic clasic, moda Gretei Garbo era masca perfectă, dar și o metodă de a fermeca și inspira audiențele, ceea ce a transformat-o într-un „simbol peren al chic-ului"[93]. Modelul Garbo va rămâne un punct de inspirație important chiar și pentru viitoare zeițe ale modei precum Jackie Kennedy. Ecourile pot fi subtile, sub formă de tribut dedicat esenței sale ori folosindu-se de anumite aspecte sau detalii din istoria cinematografică a Gretei Garbo. De exemplu, în momentul în care stilista Diana Vreeland i-a conceput ținuta la depunerea jurământului de către președintele John F. Kennedy pe scările Capitoliului, pe lângă o rochie și sacou Cassini purta „acum legendara pălărie cazemată" creată de Halston. Acea pălărie fusese de fapt inspirată de o pălărie similară creată pentru Greta Garbo de Adrian, purtată în filmul *Așa cum mă dorești* din 1932[94]. Figura actriței suedeze a rămas un exemplu de perfecțiune și simetrie citat frecvent de chirurgi plastici contemporani. Tenul ei curat, care nu cerea machiaj puternic, a fost în cele din urmă ceea ce a transformat-o permanent pe Greta Gustafsson în Greta Garbo, în ciuda celorlalte detalii fizice considerate atunci, în comparație cu idealul feminin interbelic, drept imperfecțiuni[95]. Roland Barthes înțelesese la rândul său importanța păstrării chipului curat și tânăr al Gretei Garbo în memoria colectivă ca un simbol al perfecțiunii „mai curând intelectuale decât plastice"[96]. Comparându-i chipul cu acela „de ordin substanțial", „individualizat" al lui Audrey Hepburn, al cărui „chip-Eveniment" ilustra o „femeie-copil, femeie-pisică", Barthes i-a atribuit imaginii Garbo o singularitate conceptuală, ca un „chip-Idee"[97].

„Morbul Garbitei" care a cuprins întreaga lume interbelică, a fost deci un construct industrial pornind de la studiourile Hollywoodiene, dar și artistic în

91. S.J., „De vorbă cu d-ra Păpușa Vlasiu, distinsă la concursul nostru de frumusețe", în *Realitatea Ilustrată*, an V, nr. 230, 25 iunie 1931, p. 13.
92. „Tipurile Joan Crawford și Greta Garbo în România", în *Realitatea Ilustrată*, an VII, nr. 311, 12 ianuarie 1933, p. 28.
93. Fox, *Star Style*, p. 43.
94. Kathleen Craughwell-Varda, „Jacqueline Kennedy Onassis", în Linda Welters, Abby Lillethun (ed.), *The Fashion Reader*, ediția a II-a, Oxford, 2014, p. 408-413; 411.
95. Fox, *Star Style*, p. 43.
96. Barthes, *Mitologii*, p. 89.
97. *Ibidem*, p. 89-90.

mâna regizorilor și creatorilor de modă, și chiar personal, al Gretei Gustafsson devenită Garbo. Presa românească l-a surprins cu entuziasm și reverență, astfel reflectând și popularitatea modelului Garbo în rândul publicului, mai ales cel feminin. Deși multe din articole erau cel puțin parțial traduse din limba engleză direct de la sursă, amploarea fenomenului Garbo era atât de mare încât numele său era menționat ca simbol al eleganței și misterului feminin în perfecțiunea lor. Puterea „Gretagarbismului” s-a manifestat și prin întreaga pleiadă de epigoni reali și presupuși, de la actrițe care îi semănau sau o imitau fățiș, la alegerile publicului larg în materie de modă și frumusețe. Trecând prin exaltarea unei Lucrezzia Kar, desemnarea Mariei Mohor ca „Greta Garbo a României” sau eleganta *flâneuse* plimbându-se pe Calea Victoriei, modelul Garbo a marcat semnificativ prin strălucirea și misterul său concepția modernă despre feminitate a României interbelice, precum o făcuse în întreaga lume.